

Intertextualidade no *Sexteto Místico* de Heitor Villa-Lobos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Allan Kolodzieiski¹

Universidade Federal do Paraná – allankdz@gmail.com

Resumo: Este trabalho busca mostrar como a obra de câmara *Sexteto Místico* de Heitor Villa-Lobos apresenta características de um importante período de transição e adoção de uma nova linguagem musical feita pelo compositor, apresentando traços do modernismo musical e de procedimentos composicionais que décadas mais tarde seriam amplamente desenvolvidas, analisadas sob os conceitos da intertextualidade.

Palavras-chave: Intertextualidade. Heitor Villa-Lobos. Modernismo. Música de câmara.

Intertextuality in *Mystic Sextet* by Heitor Villa-Lobos

Abstract: This work aims to show how the work chamber *Mystic Sextet* by Heitor Villa-Lobos presents characteristics of an important period of transition and adoption of a new musical language made by the composer, with traces of musical modernism and compositional procedures that decades later would be widely developed, analyzed under the concepts of intertextuality.

Keywords: Intertextuality. Heitor Villa-Lobos. Modernism. Chamber music.

1. Introdução

Recentemente diversas pesquisas com um enfoque analítico sobre a obra do compositor Heitor Villa-Lobos têm contribuído para sanar a lacuna que por décadas ficou obscura: de apresentar e esclarecer a sua obra sob as principais e atuais ferramentas de análise musical, sendo até então, por vezes preenchidas por relatos históricos e biográficos, e na sua maioria, com uma boa dosagem pitoresca de um Villa-Lobos folclórico, popular e selvagem, “um compositor de pouca técnica, que comporia sua música tal qual a anarquia idealizada de selvas tropicais, que teria pouquíssimo domínio da forma e das estratégias composicionais da tradição” (FERRAZ apud SALLES, 2009: 9). Essa visão deturpada da produção musical do compositor acabou gerando hipóteses e afirmações afastadas de uma análise qualitativa da obra, deixando em segundo plano o caráter sério de sua música. Segundo Salles (2009: 13),

muitos aspectos controversos e ainda inexplorados de sua maneira de compor são frequentemente considerados confusos, caóticos e desprovidos de interesse, o que dificulta a consideração do modelo composicional villalobiano como uma das poéticas importantes surgidas na primeira metade do século XX.

Boa parte deste “figurino” dado ao compositor foi motivada por ele mesmo. Dentre as diversas análises, a célebre frase dita pelo compositor “O Folclore sou eu!”, bem como as histórias contadas quando das suas passagens por Paris na divulgação do seu “projeto” de representante da “exótica música brasileira” (GUÉRIOS, 2003: 152-156), são

alguns exemplos de como o próprio compositor contribuiu para que sua imagem fosse, em partes, “folclorizada e mitificada”, pois nas palavras do pesquisador Leopoldo Waizbord (2012 apud HAAG, 2012, p. 87),

Villa queria achar seu lugar na música universal. Mas ao chegar a Paris, em 1923, apesar da bravata de que “vinha para ensinar e não para aprender”, descobriu que era apenas “mais um” em meio a muitos músicos também vindos de países periféricos e com obras semelhantes. Ficou então claro que a única chance de se diferenciar era “vender” seu produto como compositor nacional. Foi na França que Villa virou “brasileiro” (...).

Esses episódios mostram que independente do resultado esperado pelo compositor, todas as ações foram geradas em plena consciência de seu impacto, almejando em cada ato, resultados diferentes. Assim como as suas histórias foram contadas com diferentes objetivos – pontuais a determinados momentos de sua vida – a obra de Villa-Lobos está aos poucos ganhando este tipo de esclarecimento: que assim como as suas histórias, suas obras eram meticulosamente calculadas na sua criação, ciente de suas capacidades como compositor e das intenções a serem alcançadas. Desta forma, esse trabalho tem como objetivo somar-se aos esforços em contribuir para sanar este lapso teórico-analítico da obra de Heitor Villa-Lobos, apresentando as principais características de seus processos composicionais sob as perspectivas analíticas, demonstrando resultados do trabalho analítico da obra *Sexteto Místico* (1917).

O violonista e pesquisador Humberto Amorin (2009) em seu livro sobre a obra para violão de Heitor Villa-Lobos tece comentários relevantes a respeito do *Sexteto Místico*, onde ao consultar os manuscritos existentes da obra e a posterior comparação com o editado, notou que “ambos continham, além de datas conflitivas, discrepância de conteúdo, se comparados à versão publicada, em 1957, pela editora Max-Eschig” (AMORIN, 2009: 28). Até o momento não tivemos a oportunidade de verificar pessoalmente tais versões da obra, mas Amorin levanta diversas questões sobre a legítima data do *Sexteto Místico*, localizando um manuscrito de 1917 e outro incompleto de 1921, ambos com diferenças quando comparado à versão editada. Tudo isso suscitou a hipótese de que em 1917 a obra ainda não estivesse finalizada, sendo esta a data apenas da concepção da obra. Distante das questões sobre a comparação de manuscritos que para tal, demanda um trabalho especial, destacamos a evidente hipótese da obra ter sido apenas concebida em 1917 e posteriormente finalizada, próxima da Semana de Arte Moderna de 22 e a sua viagem à Paris. Essa hipótese também é sustentada ao constatar que outras obras deste mesmo período possuem evidências que apenas

foram finalizadas anos mais tarde, como mostraremos na análise. Essa condição suscita questões que nos levam a analisar a obra também sobre o prisma da intertextualidade.

A intertextualidade – termo originado na linguística – “em seu sentido amplo, envolve todos os objetos e processos culturais, tomados como texto. Em sentido mais restrito, a intertextualidade terá como objeto apenas as produções verbais, orais ou escritas.” (PAULINO; WALTY; CURY, 1998: 14). É do primeiro conceito de intertextualidade que utilizaremos para realizar a nossa análise. Partindo dos conceitos sobre teoria literária de Mikhail Bakhtin, a escritora Julia Kristeva definiu o termo intertextualidade afirmando que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1969: 68). Já José Luiz Fiorin afirma que “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1999: 30), dessa forma, partimos da ideia de que o texto nunca é autônomo e sim, influenciado de diversas maneiras pelos “textos” que o cercam, gerando sempre novos textos². Fiorin trabalha com três tipos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização³. Tentaremos apresentar algumas referências intertextuais na obra analisada.

2. Análise Intertextual

Boa parte das biografias escritas sobre o compositor divide sua vida em fases de criação distintas, e na sua maioria, tais fases pouco diferem de um autor para o outro. A classificação utilizada neste trabalho baseia-se na realizada por Salles (2009: 14), onde o mesmo realiza a seguinte ordenação:

(1) a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917), quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres (1918-1929); (...).

Da mesma forma que os períodos são divididos de forma simbólica, por questões organizativas, tendo como base as características de sua produção e eventos históricos importantes, o *Sexteto Místico* não poderia ser deliberadamente depositado em uma de suas fases tomando apenas como justificativa a sua data de composição. A obra possui características de um período de transição do compositor e realiza um diálogo entre a sua primeira e segunda fase, como veremos a seguir. Salles (2009: 16) define o período de transição como a adoção ao modernismo musical e o gradativo afastamento dos românticos.

O *Sexteto Místico* foi escrito para flauta, oboé, saxofone, violão, celesta e harpa e pode ser dividido internamente em três movimentos: *allegro non troppo*, *adagio*, *quasi allegro*, sem interrupções. Em linhas gerais, o compositor equilibra a formação instrumental dividindo as funções melódicas entre os instrumentos de sopros e as funções harmônicas entre os instrumentos predominantemente harmônicos. O primeiro fator intertextual pode ser apontado a partir de sua instrumentação e seus movimentos. Segundo Ferraz (FERRAZ, 2009 apud SALLES, 2009: 11) Villa-Lobos conhecia muito bem a obra de Igor Stravinsky, “tendo mesmo realizado uma cópia de sua *Pribaoutki*, ainda na década de 1910” (sic). *Pribaoutki* foi escrito em 1914 e sua instrumentação é canto, flauta, oboé, clarineta, fagote e quarteto de cordas, composta de quatro pequenos movimentos. Apesar de não haver maiores informações no texto citado, sabemos que Villa-Lobos conheceu a música de Stravinsky ainda no Brasil por meio de outros músicos e compositores. Outro fator que endossa essas relações são as obras de Darius Milhaud escritas entre as décadas de 1910 e 1920, ressaltando-se as cinco *Sinfonias de Câmara* que possuem formações híbridas e são escritas em três movimentos. Essas primeiras evidências intertextuais podem ser denominadas como uma estilização das obras dos autores que Villa-Lobos teve contato.

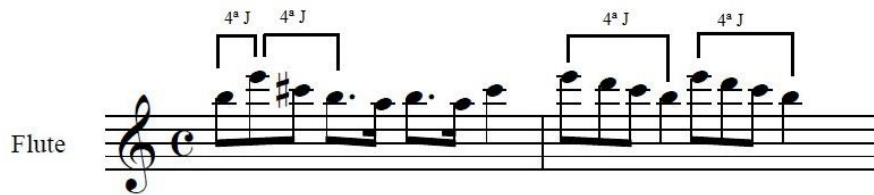
Segundo Lacerda (1998: 241), em *Pribaoutki* “é importante observar a predominância de formações que indicam uma concepção harmônica marcadamente cromática.” Neste período pós-*sagração*, Stravinsky buscava uma inovação dos elementos que desenvolvia em suas obras até então. Assim, “instrumentação e orquestração representam expressivamente em *Pribaoutki* indícios de busca e mudanças estilísticas nos termos de um acirramento ainda mais da linguagem” (ibidem: 245). No *Sexteto Místico*, em especial no terceiro movimento, Villa-Lobos apresenta uma construção vertical a partir de material cromático (fig. 1), alternado com escalas e intervalos de terça.



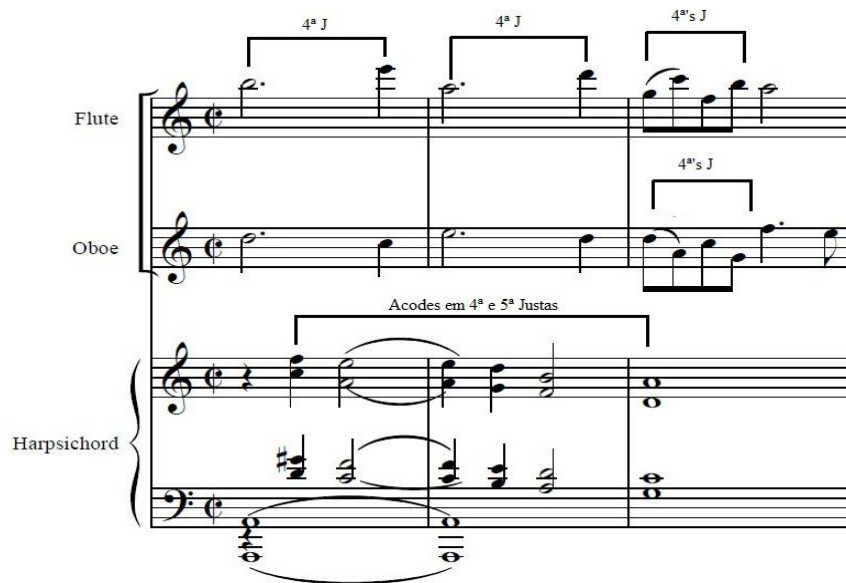
Figura 1: Construção vertical a partir de material cromático no *Sexteto*, cc. 161-164.

Na primeira *sinfonia de câmara* de Milhaud (1917) para flauta piccolo, flauta, clarinete, oboé, harpa e quarteto de cordas, o compositor constrói a melodia do primeiro

movimento sobre a polarização do intervalo de 4ª justa. O tratamento dado a esse intervalo apresentar-se-á de forma importante no *Sexteto*. Villa-Lobos utiliza como material harmônico e melódico a *scordatura*⁴ do violão, que é afinado sobre intervalos de 4ª justas, sendo quebrado apenas pelo intervalo de 3ª Maior entre a segunda e terceira cordas. Os exemplos abaixo mostram o uso deste intervalo na construção melódica de Milhaud (ex. 1) e ao tratamento intervalar de 4ª e 3ª dado por Villa-Lobos no *Sexteto* no desenvolvimento melódico da flauta e do oboé, e harmônico da harpa (ex. 2), utilizando também o material gerado pela *scordatura* como material melódico-harmônico (fig. 2).



Exemplo 1: Polarização do intervalo de 4ª justa na primeira *Sinfonia de Câmara* de Milhaud, primeiro movimento, flauta, cc. 2-3.



Exemplo 2: intervalos de quartas, terças e quintas como material melódico e harmônico no *Sexteto*, cc. 11-13. Outras vezes foram suprimidas.



Figura 2: Uso da *scordatura* violonística como material melódico no *Sexteto Místico*, cc. 4-6.

Essa mesma característica do uso de 4ª e 5ª justas como material melódico-harmônico encontrada no *Sexteto* é também desenvolvido por Stravinsky em *Pribaoutki* no

terceiro movimento (*The Colonel*) na voz da clarineta e no ostinato do violino, gerando diferentes materiais adicionados ao tecido textural da obra (fig. 3), sendo apenas quebrado pelo intervalo de terça menor (Dó – Mib, clarineta).

Figura 3: Uso do intervalo de 4ª justa como material melódico e harmônico em *Pribaoutki*, de Stravinsky, terceiro movimento, cc. 1.4. Outros instrumentos foram suprimidos.

Outra característica encontrada entre a primeira *sinfonia de câmara* de Milhaud e o *Sexteto* é a proximidade apresentado entre um dos motivos rítmicos do *Sexteto* (ex. 3) e um dos motivos rítmicos da *sinfonia* (ex. 4), onde no *Sexteto* o motivo aparece espelhado, nos levando a sugerir uma alusão à obra de Milhaud. Esta mesma figura rítmico-melódica também é utilizada na quarta *sinfonia de câmara* de Milhaud (1921), para orquestra de cordas, como mostrado na exemplo 5.

Exemplo 3: Motivo rítmico-melódico do *Sexteto*, flauta, cc. 1-2.

Exemplo 4: Motivo rítmico-melódico da primeira *Sinfonia de Câmara* de Milhaud, clarineta, cc. 1-3.

Exemplo 5: Motivo rítmico-melódico da quarta *Sinfonia de Câmara* de Milhaud, cc. 1-3.

Esta alusão à obra de Milhaud, bem como o uso de cromatismo, característica da linguagem moderna apresentado na análise de Lacerda em *Pribaoutki*, é reforçado pela hipótese que o *Sexteto Místico* não tenha sido composto em 1917, mas sim alguns anos mais tarde, como sugerido por Amorin anteriormente. Salles (2009: 25) em sua análise dos bailados *Amazonas* e *Uirapuru*, duas obras orquestrais importantes do repertório Villalobiano, também datadas de 1917, comenta que,

Apesar de constarem oficialmente no catálogo de obras de Villa-Lobos como datados de 1917, os dois poemas sinfônicos curiosamente só foram estreados mais de dez anos depois. Acredita-se que ambos tenham sido reescritos em Paris, quando ganharam seus títulos definitivos.

Acrescentamos a esse dado a hipótese de que o *Sexteto Místico* também tenha sido reescrito neste período e ganhado novas ideias, como já sugerido por Amorin. Sendo assim, podemos propor que durante este período, tais obras entre elas o *Sexteto*, passaram por processos de revisão, ampliação, reflexão; um processo intertextual onde encontramos “textos dentro de outro texto”, um novo texto. Todas essas qualidades e traços da obra de Villa-Lobos a partir dos anos 1920, que representam um progressivo e irreversível amadurecimento, mostram a “originalidade intrínseca de sua técnica composicional” na qual “Villa-Lobos sentiu-se livre para realizar experimentações de linguagem que geraram sentidos originais, com características híbridas e que apontaram direções alternativas para a música do século vinte” (SOUZA, 2010: 152).

O uso de simetrias⁵ na obra de Villa-Lobos, já explorado por Salles (2009), mostra que esse traço do compositor também aparece no *Sexteto*. A simetria a partir da digitação instrumental é explorada pelo compositor em boa parte de sua obra para violão, tornando-se uma característica idiomática nessas obras, e que causou uma ruptura na concepção composicional para violão, visto que hoje, a obra de Villa-Lobos para violão é reconhecida mundialmente. No *Sexteto* o uso desse recurso também é explorado pelo compositor na voz do violão (ex. 6), alternando uma sequência simétrica de digitação instrumental no violão sobre as cordas e as casas, sendo uma corda solta, primeiro dedo (na primeira casa) e quarto dedo (na quarta casa), descendo consecutivamente para a próxima corda, passando por todas as cordas. A simetria translacional realizada sobre a digitação do violão pode ser interpretada como uma forma de citação das mesmas digitações simétricas que o compositor experimenta em suas primeiras obras, como a *Mazurca-Choro* da *Suíte Popular Brasileira*, e que serão profundamente exploradas em seus *Doze Estudos para violão*.

As simetrias sobre a digitação violonística podem ser também localizadas em obras de compositores “clássicos”, na qual Villa-Lobos teve contato ainda jovem, como Carulli, Aguado, Sor e Carcassi (AMORIN, 2009: 50), nos levando a acreditar que a simetria é também uma estilização dos primeiros aprendizados formais que o compositor teve através dos tratados violonísticos.



Exemplo 6: uso da idiomática violonística, c. 54. Os números refere-se a digitação da mão esquerda, sendo 0 – corda solta, 1 – indicador e 4 – anular.

Outro exemplo de simetria utilizado pelo compositor é à disposição da *scordatura* do violão em outros instrumentos, realizando uma variação sobre a disposição intervalar das notas. O uso do formato da *scordatura* já foi citado anteriormente (fig. 2), entretanto no próximo exemplo (fig. 4), o compositor realiza sequências com o mesmo número de notas tocadas pelo violão (seis), mas utilizando apenas o intervalo de 4ª justa. Esse tipo de simetria translacional pode ser interpretado como forma de citação ao formato da *scordatura*, bem como uma alusão a essa característica violonística.



Figura 4: Variação dos intervalos da *scordatura* violonística e a sua simetria intervalar e organizacional quando repetida no *Sexteto Místico*, cc. 18-20.

3. Conclusão

Por meio da análise de uma de suas obras – *Sexteto Místico* – mostramos como a análise intertextual pode contribuir para que os procedimentos composicionais sejam também localizados e relacionados no tempo e no espaço, apresentando a sua indissociável relação com fatos culturais e sociais que rodearam o compositor no percurso da criação e evidenciando o seu veio criativo. Esses fatos e ligações não podem ser interpretados apenas como um processo de influência como usualmente vemos. Sobre a influência, Guérios comenta que,

A questão é que Villa-Lobos constantemente negava que qualquer outro compositor o tivesse influenciado. (...). Na verdade, poucas coisas o irritavam mais do que ouvir que tinha sido influenciado por outro compositor. (GUÉRIOS, 2003: 145)

A análise intertextual permite que analisemos a obra sobre os diferentes prismas da criação, mostrando como os textos apresentam-se em outro texto, e dessa forma, criando um novo texto, criativo, original e principalmente carregado de características que identificam a obra com o seu criador, na medida em que o compositor carrega suas obras com procedimentos composicionais cada vez mais “pessoais”. Outra característica encontrada no *Sexteto* e em obras desse período de transição, que não pode ser apresentado neste trabalho, é o tratamento dado à textura musical, na qual se percebe um aumento progressivo do nível de autonomia entre as vozes. A textura musical irá se apresentar como uma importante função tímbrica, onde características como uma forma musical híbrida, um pouco distante das formas clássicas, bem como uma instrumentação atípica, característica mais próxima das obras apresentadas pelos compositores do início do século. O uso do timbre como material composicional ganhará forte importância a partir da década de 1960, entre os compositores que irão buscar uma nova linguagem musical fora do sistema temperado e do abandono das formas clássicas e românticas. Assim, o timbre passa a ser visto “como dimensão composicional produtiva e da noção de processo em música, isto é, dos procedimentos de escrituras que tornam sensível a transformação contínua do som como o principal aspecto da composição” (ZUBEM, 2005: 24). Por tanto, para que o entendimento analítico seja o mais abrangente possível e distante de aproximações fantasiosas, é necessário que haja também uma abordagem analítica ampla e ao mesmo tempo coesa, envolvendo em seu exame todas as concepções analíticas necessárias para o entendimento, como a textura, simetria, tratamento melódico, entre outros, e é essa perspectiva que a intertextualidade tem apresentado.

Referências

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, pp. 9-12.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo, EDUSP, 1999, pp. 29-36.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

HAAG, Carlos. O homem que precisou inventar um Brasil. *Revista Pesquisa FAPESP*, São Paulo, n. 193, Humanidades, Música, pp. 86-89, março, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LACERDA, Marcos Branda. *Pribaoutki* de Igor Stravinsky. *Revista Música*, São Paulo, v. 9/10, pp. 217-245, 1998-1999.

MILHAUD, Darius. *Cinq symphonies pour petit orchestra*. Partitura. Vienna: Universal Edition, 1922.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. 4ª ed. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1998.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *Ictus*, Salvador, v. 8 n. 2, pp. 151-199, 2010.

STRAVINSKY, Igor. *Pribaoutki*. Partitura. Geneva: Ad. Henn, 1917.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Sexteto Místico*. Partitura. Paris: Max Eschig, 1957.

ZUBEM, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Notas

¹ Aluno do curso de Mestrado em Música da Universidade Federal do Paraná – UFPR, orientado pelo Prof. Dr. Norton Dudeque.

² Fiorin apresenta um conceito de intertextualidade mais objetivo quando comparado com o conceito de Kristeva, pois ele afirma que a intertextualidade foi ficando empobrecida com a denominação dada pela escritora. Entretanto, apesar das diferenças, apresentaremos neste trabalho algumas formas de intertextualidade trabalhadas por Fiorin.

³ Segundo Fiorin, a citação trata-se quando o autor cita de forma igual ou alterada o texto citado, podendo “confirmar ou alterar o sentido do texto citado” (1999: p. 30). Na alusão “não se citam as palavras (todas ou quase todas), mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras (...)” (1999: 31). Já a estilização é “a reprodução do conjunto dos procedimentos do ‘discurso de outrem’, isto é, do estilo de outrem.” (1999: 31).

⁴ A *scordatura* é a disposição intervalar na qual as cordas do violão se encontram quando soltas, ou seja, quando não estão sendo pressionadas sobre nenhuma casa. Em alguns casos, é utilizada outros tipos de afinação, por tanto disposições intervalares diferentes, para se obter recursos tímbricos diferentes do usual ou como exploração da técnica instrumental. Tradicionalmente, as cordas do violão são dispostas da seguinte maneira, da 6ª à 1ª corda: Mi, Lá, Ré, Sol, Si, Mi.

⁵ Salles (2009: 42) apresenta diversos tipos de simetrias encontradas na obra de Villa-Lobos, como a simetria translacional, rotacional e bilateral. Apresentaremos neste trabalho apenas a simetria translacional, na qual uma figura é repetida por um deslocamento espacial ao longo de uma mesma linha sem sofrer alterações em sua característica (idem, 2009: 43).